



1 | 2015

## LA PRESSE : UNE RESSOURCE ESSENTIELLE POUR LA RECHERCHE CINÉMATOGRAPHIQUE

Actes de la journée d'études organisée par l'association  
Kinétraces, à Paris, jeudi 13 mars 2014

Elodie Tamayo

### **Le médium médiatique : une analyse des coupures de presse du dossier *La Divine tragédie*, film non réalisé d'Abel Gance (1947-1952)**

#### Résumé

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma d'Abel Gance, atrocement polarisé par les déflagrations nucléaires et la menace d'une destruction totale de l'humanité, se cristallise autour d'un projet colossal qualifié de « film des films de l'ère atomique » : *La Divine tragédie* (1947-1952), entré en production mais jamais tourné. Gance ne cessera pourtant jamais de le documenter, notamment en collectant et archivant une somme considérable de coupures de presse qui informent sa poétique (à l'aune des unes anxieuses de journaux généralistes ou religieux) ou relatent l'abondante couverture médiatique dont il jouit dans la presse spécialisée (de son élaboration à son effondrement). Ce grand œuvre devait représenter l'apocalypse atomique et revisiter l'histoire de la Passion en proposant une nouvelle eschatologie du monde mais également de l'art : une étoffe miraculeuse sur laquelle se projetait d'elle-même la Passion du Christ — un « film saint » en somme — portait la Bonne Nouvelle d'un monde sauf et gracié aux spectateurs survivants. L'enjeu scellé dans ce projet, que la production du film renversa tragiquement, était d'annoncer la « bonne nouvelle » d'un médium ressuscité (le film), dans sa pleine puissance et gloire. Alors que le monde laissé par le conflit semble destituer à jamais les médiums artistiques et spirituels traditionnels au profit de la sphère médiatique, Abel Gance tente de prendre la mesure de cet état de fait pour le transcender... au risque de l'inachèvement.

Mots-clefs : Abel Gance, *La Divine tragédie*, médium, média, apocalypse, atomique.

#### Abstract

At the end of World War II, Abel Gance's cinema, violently influenced by the nuclear blasts that ended the war and the potential threat of the end of humanity, crystallized in the form of a monumental project: *La Divine tragédie*, baptized the "Film of Films" of the atomic era. Despite six years of production from 1947 to 1952, the film was never shot. Gance, though, never stopped gathering information to rewrite the screenplay and collected huge quantities of press articles, which informed his poetics (through anxious declarations from religious and generalist newspapers) or depicted media coverage of his project, from genesis to collapse. This great work was meant to represent the atomic apocalypse and the passion of Christ, narrating a new eschatology of the world and of art itself. The script begins with a nuclear holocaust, after which humanity's survivors gather in the "Valley of Fear". The crowd encounters a prophet who "exhibits" the Passion of the Christ, projecting its story on a screen made from a Shroud of Turin-like garment. The project's main goal, tragically defeated by the failure of its production, was to bring the gospel to humanity through a resurrected and glorious medium (film). Taking the risk of leaving his film unfinished, Abel Gance struggled to comprehend and transcend a postwar world seemingly resistant to traditional mediums, both artistic and spiritual, and characterized by an explosion of new media.

Keywords : Abel Gance, *La Divine tragédie*, medium, media, apocalypse, atomic.

#### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

## LE MÉDIUM MÉDIATIQUE : UNE ANALYSE DES COUPURES DE PRESSE DU DOSSIER *LA DIVINE TRAGÉDIE*, FILM NON RÉALISÉ D'ABEL GANCE (1947-1952)

par Élodie Tamayo

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Abel Gance élabore ce qui devait être l'œuvre somme de sa carrière, *La Divine tragédie*, entrée en production de 1947 à 1952, mais jamais tournée. Néanmoins, le cinéaste ne cessera d'écrire et de documenter ce projet, accumulant notamment 270 articles de presse conservés aux Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF) et à la Bibliothèque du Film (BiFi). Issus de 75 sources différentes, répartis entre presse généraliste et spécialisée en cinéma, les articles rendent compte de la promotion abondante dont jouit ce projet colossal et ambitieux qualifié de « film des films de l'ère atomique », de son élaboration à son effondrement, et informent sur la documentation scénaristique qui nourrit sa poétique.

Un des grands thèmes interrogé par ces coupures est la défaite du médiumnique (dans tous les sens du terme) par le médiatique qu'orchestre la Seconde Guerre mondiale : soit un surpassement des médiums traditionnels (de la culture et des beaux-arts, mais aussi des instances prophétiques), par les médias, la presse en particulier<sup>1</sup>.

Il s'agira d'éclairer en quoi la poétique de Gance, par le projet de *La Divine tragédie*, répond à cette destitution et tente d'y apporter une solution sous la forme d'une réconciliation qui finalement échoue.

### La déroute des médiums traditionnels face au médiatique

Lorsque Picasso peint sa célèbre toile *Guernica* en 1937, il émet le geste radical et sans précédent de faire de la peinture d'histoire en noir et blanc, ce noir et blanc de la presse qui l'informe. *Le Charnier*, autre toile moins connue du peintre commencée en 1944 et demeurée inachevée, prend comme motif les premières images des camps parues dans la presse et s'accorde également à sa tonalité. *Le Charnier* se donne néanmoins comme une toile inachevée et inachevable, parce qu'elle touche à un irréprésentable : un état que la peinture (même d'histoire) échoue à rendre autrement que sur le mode de l'esquisse. Le médium coloré et le genre de la peinture d'histoire prennent la mesure de leur aporie à soutenir le monde après le désastre

de la guerre, là où ne subsisteront bientôt plus que les médias pour rendre compte du monde, en actualiser l'histoire par l'actualité.

Cette mise en crise ne touche pas seulement la peinture mais bien l'ensemble des médiums artistiques. Elle est particulièrement aiguë dans le cinéma de Gance, car s'il y a une peinture d'histoire Gance est cinéaste d'histoire, et ce depuis la Première Guerre mondiale qui fonde son écriture et sa grammaire. L'histoire culturelle de la Grande Guerre, en dépit de virulentes avant-gardes qui prennent la mesure des prescriptions médiatiques modernes, reste un témoin de la persistance des symboles conventionnels et des médiums (spirites, artistiques) anciens. La célèbre « entrée des médiums » surréaliste est symptomatique de cette « coattenance ». La Seconde Guerre mondiale, elle, fait table rase des prescriptions artistiques traditionnelles. La peinture ne parvient plus à figurer le monde et s'expatrie dans l'abstraction. Adorno profère qu'écrire un poème après Auschwitz est barbare. Cette impossibilité, cette « sortie des médiums », pour répondre au texte des surréalistes, s'incarne particulièrement dans ce que Günter Anders « symptomatise » comme « l'obsolescence de l'homme » (Anders 2002), entré avec l'ère atomique dans le temps de la fin : ce délai où nous pouvons chaque jour provoquer la destruction du monde. La fin de l'histoire est consommée et ne laisse plus de place qu'à une actualité définitive. Or si l'histoire menace de disparaître, comment raconter encore des histoires ? Comment faire encore récit et informer du monde alors que les formes culturelles y échouent ? Prenant acte de cette aporie dans *Le Temps de la fin* paru en 1960, Günter Anders recommande aux historiens et romanciers de commencer leurs récits par cet avertissement :

« Il aura été une fois une Histoire, celle d'une grande et célèbre humanité. Mais le temps dans lequel elle se sera déroulée n'aura pas été un temps. Et dans ce non-temps, l'humanité dont nous racontons l'histoire n'aura plus été célèbre. Et l'histoire que nous nous apprêtons à raconter ne l'aura pas non plus été car les glorificateurs appartiennent à la gloire et les conteurs d'histoires ainsi que les auditeurs à l'Histoire. Et parce qu'il n'y aura plus alors ni glorificateurs, ni conteurs, ni auditeurs. Car le futur, que le passé pourrait continuer à porter, s'effondrera avec le passé et deviendra lui-même quelque chose qui a eu lieu, non, un futur qui n'a jamais eu lieu. Voilà pourquoi nous évoquons déjà aujourd'hui la mémoire du passé à venir [...] » (Anders 1960 : 22-23).

Ce vœu répond aux intuitions apocalyptiques de Gance qui conçoit le cinéma comme l'art de « la mémoire de l'avenir » et consigne dans *Prisme* en 1930 : « J'ai comme le souvenir de mes peines futures. » (Gance 1930 : 23).

La bombe atomique opère en effet une véritable « levée de l'histoire » sur le mode d'une récapitulation et fin de l'histoire, de toutes les histoires. Cet état limite de l'histoire et de l'art vient confirmer en excès la poétique eschatologique du cinéaste : si la Première Guerre mondiale fonde son écriture, la Seconde est l'occasion pour lui d'un retour après une longue absence par un film messianique.

Car la destitution des médiums, loin d'évacuer le problème de l'art, ne fait que reconduire sa nécessité envers et par la dimension médiatique. Au sortir du conflit, *La Divine tragédie* que Gance travaillera jusqu'à sa mort, appelle à l'apocalypse nucléaire. Il représente un comble de l'histoire et de la figuration en imaginant la dernière histoire du monde qui serait également son dernier spectacle cinématographique : pendant qu'une foule de spectateurs assiste à la projection d'un documentaire sur le linceul du Christ, le monde explose dans l'apocalypse atomique. Ne subsiste qu'une poignée de survivants menés par un prophète qui porte au bout d'une croix un linge enchâssé. Sur cet écran misérable se projette d'elle-même la Passion du Christ, sans projecteur ni caméra, bref, sans autre dispositif que le cinéma lui-même. À la fin des temps, cet appareil cinématographique résume le médium de la grande histoire immémoriale de l'homme et le seul média qu'il lui reste pour s'actualiser. Un écran de cinéma sans salle ni projecteur médiatise par lui-même la nouvelle, la Bonne Nouvelle, qui informe les quelques survivants d'une humanité disparue.

Dans *La Divine tragédie*, le médiatique prend en charge les prescriptions obsolètes des médiums traditionnels. De façon inaugurale, le film commence par l'atomisation d'une salle de cinéma tandis que les crieurs de journaux, dernière parution en main, annoncent à raison l'apocalypse qui se met à tonner. Les médias sont au cœur du processus d'écriture : les articles servent de matière préparatoire pour élaborer le scénario et théoriser le projet. Gance monte un « dossier *Divine tragédie* », de la même manière qu'un juge monterait un cas, constitué de coupures de presse qui sont autant de preuves à charge de la marche catastrophique du monde, classées et archivées selon une effrayante typologie : du fait divers sordide aux catastrophes naturelles, en passant par les désastres politiques, économiques, technologiques et scientifiques. Une coupure de *L'Espoir de Nice* du 9 août 1951 titre exemplairement : « La vérité sur Einstein : ce grand savant dont les théories ont permis la fabrication de la bombe atomique redoute l'anéantissement total de l'humanité<sup>2</sup>. »

De même que ces articles condamnent les sciences pures, certains médiums artistiques se trouvent décrédibilisés, dénoncés comme incapables de rendre le cours de l'histoire, c'est-à-dire de l'actualité. Le médiatique fait le procès des médiums artistiques, comme l'indique cet éditorial sur la famine : « Cet homme n'est pas le figurant d'un film d'épouvante, nul metteur en scène morbide n'a réglé cette scène pathétique. Un seul mobile a poussé cet être humain à mordre à même l'écorce rugueuse : la faim<sup>3</sup> ». La sphère des médias semble dès lors prendre en charge l'actualité du monde, aussi fantastique soit-elle, mais aussi sa production d'images. C'est à elle qu'incombe la responsabilité de raconter, dramatiser, représenter. De fait, les articles génèrent leurs propres récits de science-fiction, précis d'anticipation, qui semblent être légitimés par les temps eux-mêmes, peuplés

d'hypothèses scientifiques qui dépassent la fiction (telles celles sur les soucoupes volantes). Ils se chargent même de représenter le dispositif cinéma, comme dans un dessin d'une salle d'opération des états-majors où « la bataille est projetée cinématographiquement<sup>4</sup> ». Leurs illustrations dramatisent le monde et en produisent les images efficaces, c'est-à-dire les clichés aptes à frapper les consciences et à synthétiser les événements. C'est en tout cas ce que mettent en avant les légendes telles que : « Cette photographie est l'image même des temps atomiques<sup>5</sup> ». Les médias nous confrontent à des icônes de l'histoire en train de se faire, ou de ce qu'il en reste, des clichés certes, des images d'Épinal, mais comme aucun autre médium n'en produit plus. L'imagerie (publicitaire, technologique, scientifique) véhiculée par la presse est de fait un référent iconographique primordial de *La Divine tragédie* : elle inspire les dessins préparatoires de Frans Masereel et s'insère dans la nature des images du film qui devait inclure de nombreuses vues documentaires de catastrophes. La presse devient le nouveau motif : le cinéaste va « peindre » non plus d'après nature ni d'après peinture, mais d'après presse. En témoigne une revue religieuse (Barbet 1937) découpée par Gance où la crucifixion est revisitée et photographiée par un médecin légiste : nouvelle planche anatomique de l'âge atomique à partir de laquelle représenter ce comble de la figuration humaine que sont le corps et le visage du Christ.

Le projet, de par sa teneur médiatique, entre en dialogue avec le contexte métaphysique et scientifique de son temps. À la manière de Dante qui dans *La Divine Comédie* place ses contemporains dans les enfers, Gance insère dans sa *Divine tragédie* des personnages clefs de l'ère atomique tel l'ingénieur repentant directement inspiré d'un article de *Paris Presse* du 5 avril 1946, consacré à l'Américain Arthur Compton, intitulé « L'homme qui décida le lancement de la première bombe atomique, consacre sa vie à réparer son geste<sup>6</sup> ». Les notes d'intention explicitent clairement cette situation discursive, entre poésie et science. Gance y inclut cette citation d'Albert Einstein :

L'empoisonnement de l'atmosphère par la radioactivité et, par suite, la destruction de toute vie sur la terre est entrée dans le domaine des possibilités techniques. Tout semble s'enchaîner dans cette sinistre marche des événements. Chaque pas apparaît comme la conséquence inévitable de celui qui l'a précédé. Au bout du chemin se profile de plus en plus distinctement le spectre de l'anéantissement général<sup>7</sup>.

Gance commente : « J'ai fait de mon mieux pour répondre à ces inquiétantes paroles<sup>8</sup> ».

Selon Gance, le cinéma ne peut plus être une machine à fiction déconnectée de l'actualité. Il doit s'inspirer du temps au présent de la presse, seul à même de rendre la situation d'urgence dans laquelle le monde est entré. Ce mode du présent qui donne l'alerte, qui fait « coupure » dans le continuum du temps, le cinéaste

l'inscrit sur le mode d'une mise en garde dès l'ouverture de *La Divine tragédie* par cet intertitre qui s'inscrirait sur l'écran comme un encart ou un gros titre, une « une » :

Nous offrons la partie moderne de ce film, non comme une prophétie, mais comme un avertissement, si le monde, négligeant les enseignements du Christ, poursuivait sa course vers sa propre destruction. C'est à vous, spectateurs, qu'il appartient de décider si ce que nous allons représenter restera fiction ou deviendra tragique réalité<sup>9</sup>.

Il est impératif que le cours du film s'extrait de la diégèse et vienne interpeller directement le spectateur, dans le temps de sa vision. Le film doit sortir du régime d'énonciation clos de la fiction par l'invective et le commentaire, et, ce faisant, sortir du régime mythologique pour s'actualiser dans la contemporanéité de l'ère apocalyptique. Le cinéma ne peut plus impunément raconter une histoire sur le mode d'un « il était une fois » mais doit, sous peine de n'avoir plus jamais d'audience, devenir, comme la presse, une interface qui s'adresse au spectateur et le concerne au point de le transfigurer.

### **Le réinvestissement du médiumnique dans le médiatique**

La toute puissance médiatique est néanmoins soumise à l'œil vigilant de la sentinelle gancienne. Dans le scénario, la « mauvaise presse » est complice de l'emballement de l'horreur moderne. Elle fait office d'agent maléfique à travers la figure du diable grimé en agent publicitaire qui recouvre les affiches de cinéma par les réclames de son abri antiatomique où s'illustrent toute la mauvaise foi et le cynisme du vocabulaire marchand. Dans les scènes écrites de désintégration du monde, le flux de la communication participe d'une cacophonie panique qui se mélange à la rumeur populaire pour se transformer en vacarme de désinformation (au sens de ce qui participe d'une « dé-formation » du monde, de la perte de sa forme). La paix n'est retrouvée, après la destruction mondiale, qu'en suivant un dispositif d'un type nouveau, synthèse du médium artistique du cinéma (un film se projetant de lui-même sur un drap, au vent) et de sa qualité médiatique, car cet appareil transmet la dernière information révélée aux hommes, sa nouvelle dernière, la Bonne Nouvelle.

*La Divine tragédie* statue ainsi une « réaction médiumnique » et annonce la pérennité des supports artistiques, en se servant des médias pour parvenir à ses fins. Gance découpe méthodiquement les articles où les prêcheurs sont assimilés à des outils médiatiques ou des show-men tel le père Lombardi baptisé « Microphone de Dieu<sup>10</sup> ». Il profite également du dynamisme de la presse catholique au moment de l'âge d'or du film biblique hollywoodien et d'une résurgence d'intérêt pour la spiritualité dans le cinéma européen<sup>11</sup>. Plus précisément, il compulse une vaste somme d'articles sur le rapport du cinéma au sacré et collectionne en particulier ceux qui

traitent des origines religieuses du film. L'article qui revient le plus fréquemment dans les archives et que Gance recopie même de sa main fait de Blaise Pascal le tout premier scénariste : il s'agit d'un commentaire sur son *Abrégé de la vie de Jésus*, une Passion écrite sous la forme d'un déroulé d'images numérotées que le journaliste compare à une sorte de découpage technique pré-cinématographique<sup>12</sup>. Gance élabore avec Henri Alekan un vaste projet muséal d'animation et de montage de reproductions des grands chefs-d'œuvre de la peinture religieuse (en particulier les scènes de crucifixion) devant inspirer l'image de *La Divine tragédie*. Enfin, le motif central de son film, le linceul-cinéma, s'inspire des images acheiropoïètes (c'est-à-dire non faites de main d'hommes, glorieuses) que la presse redécouvre en 1950, lors de l'année sainte, quand le linceul de Turin est à l'honneur. Ce linge est alors explicitement décrit comme un comble de la photogénie, support ancestral de la photographie et de la pellicule :

[...] nous ne pouvons pas l'ignorer [le linceul] dans le domaine de la photographie et de la cinématographie, pour qui le saint Suaire semble avoir été conçu plusieurs siècles *avant* leur invention, car cette effigie en soi inexpressive et sans beauté a besoin d'être transposée par le négatif photographique pour révéler son admirable portrait<sup>13</sup>.

Dans la presse, *La Divine tragédie* est promu « film des films » et attendu comme le messie d'une autre histoire du cinéma, mystique et spirituelle. Les articles louent l'ampleur des ambitions poétiques et les miracles techniques annoncés, saluent ses desseins pacifistes et œcuménistes et épousent son emphase spiritualiste. *Le Maroc quotidien* titre : « Ce que sera *La Divine tragédie* : des choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues [...]»<sup>14</sup>. Par son écriture promotionnelle même, *La Divine tragédie* réinvestit « médiumniquement » les médias. La production du film devait être anonyme et sans générique. Or précisément, cette inconnue est un des principaux relais presse du film. L'anonyme, c'est la star. Cette intuition sera par ailleurs confirmée avec éclat par Andy Warhol avec qui le tableau épouse l'imagerie médiatique et fait de ses icônes son motif. Le projet médiumnique de la Passion déchaîne les passions dans la sphère médiatique, en particulier pour le casting du Christ. Cette passion de l'anonymat se rejoue de façon étonnante par le motif fondateur de l'image de l'homme : le Christ, redistribué à chacun. Enfin, le film devait être essentiellement financé par souscriptions : les anonymes lecteurs de journaux sont ainsi au fondement de sa production.

Plus on avance chronologiquement dans les coupures de presse, plus se fait virulente la scission entre le film idéal incarné par *La Divine tragédie* et le monstre qu'il foment. Les articles mentionnent des informations fantaisistes sur le budget, les lieux de tournage, la date de mise en production ou le casting, rendant impossible l'appréhension sereine d'un projet qui déchaîne les passions et dont les con-

tours semblent de plus en plus incertains<sup>15</sup>. En 1952, l'effondrement du colosse tant attendu et le procès qui oppose Gance à son producteur deviennent un vif sujet de parodie et de scandale. Le passage en revue des gros titres au jour de la découverte publique du procès est éloquent : « *La Divine tragédie* s'achève en une comédie judiciaire » (*France-Soir*, 21 mars 1952) ; « Un curieux procès de cinéma à Paris : une tragédie qui n'a rien de divin » (*Le Soir*, 22 mars 1952) ; « Les souscripteurs de *La Divine tragédie* ne verront jamais ce Christ d'Abel Gance » (*Paris-Press*, 22 mars 1952).

*La Divine tragédie*, ce film médiumnique qui se rêvait sans corps (épuré des contraintes matérielles et même de son dispositif technique) devient un corps médiatique sans film. Il s'empêtre dans un scandale financier (*Combat* va jusqu'à colporter la rumeur de plus de 60 millions dépensés en pure perte). Le projet est nié jusque dans sa « bonne foi », *Paris-Press* déclare : « Personne dans le milieu du cinéma n'a jamais vraiment cru au film de *La Divine tragédie* » (Pécherel, 22 mars 1952). Le producteur déclare que le film ne sera jamais tourné, étant intournable. *La Divine tragédie* devient ainsi ce film de papier, dont le corps physique s'incarne à perte dans la documentation et la procédure : « Aujourd'hui, ils ont ajouté quelques kilos de papier au scénario de *La Divine tragédie*. Hélas ! Ce sont des papiers bleus, des plaintes déposées dans des commissariats de quartier, des chèques saisis, des constats, des photos de documents, et d'innombrables rapports » (Pécherel), dénonce *Paris-Press*. « À Paris, Abel Gance, entouré de techniciens, réunit trois mètres cubes de documents, de dessins et de photographies sans jamais tourner un mètre de pellicule » (Ghera, 21 mars 1952), renchérit *France-Soir*.

Néanmoins, alors que la perspective d'une production est définitivement abolie, Gance continue à nourrir une œuvre qui ne se fera jamais. Ce faisant, il ne cessera pas de mener, en négatif, le grand accomplissement médiumnique et médiatique que *La Divine tragédie* devait mettre en scène. Il puise dans la presse de quoi documenter et incarner un projet qui, s'il ne vise plus jamais la forme film, deviendra une archive formidable à réactualiser dans le temps, sur un mode virtuel. L'analyse des coupures de presse nous permet d'entrevoir ce corps potentiel et apocryphe de *La Divine tragédie*, qui révèle une histoire prophétique du médium cinéma qui, parce qu'elle ne désigne de toute façon pas le film tel qu'il existe mais tel qu'il devrait un jour exister, reste à jamais scellée sur le mode de l'esquisse, ou de la prière. *La Divine tragédie* accomplit ainsi la sentence de Saint Paul placée en exergue du scénario : « Les cieux et la terre passeront, mes paroles ne passeront point<sup>16</sup> ».



## Références bibliographiques

- ANDERS Günther. *Le Temps de la fin*. Paris : L'Herne, (1960) 2006, 118 p.
- ANDERS Günther. *L'Obsolescence de l'homme*. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, (1956) 2002, 360 p.
- BARBET Pierre. *Les Cinq plaies du Christ, Étude anatomique et expérimentale*. Issoudun : Dillen et Cie, (1937) 1948, 67 p.
- EINSTEIN Albert et FREUD Sigmund. *Pourquoi la guerre ?* Paris : L'Herne, (1932) 2011, 51 p.
- GANCE Abel. *Prisme*. Paris : Gallimard, 1930, 382 p.
- GHERRA Georges. « *La Divine tragédie s'achève en une comédie judiciaire qui met aux prises le metteur en scène Abel Gance et le producteur G. de La Grandière* ». *France-Soir*, vendredi 21 mars 1952, pp. 1 et 4.
- ICART Roger. *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983, 485 p.
- PASCAL Blaise. *Abrégé de la vie de Jésus*. Texte établi et présenté par Jean Mesnard. Paris : Desclée de Brouwer, 1992, 123 p.
- PÉCHERAL Sylvaine. « Les souscripteurs de *La Divine tragédie* ne verront jamais ce Christ d'Abel Gance ». *Paris-Presse*, 22 mars 1952.
- SENÉ Xavier. *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance (1947-1952)*. Thèse de doctorat, École des Chartes, 2003. Position de thèse en ligne : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2003/sene>.

## Notes

<sup>1</sup> Nous entendons par « médium » l'ensemble des supports artistiques, héritiers des beaux-arts. La polysémie de ce terme (au sens du médium voyant, oracle) y joint une dimension métaphysique voire mystique issue des prescriptions des arts sacrés, de la peinture d'icône notamment, mais également de la foi de cinéastes, dont Abel Gance, dans la spiritualité du film. Face à cet intercesseur chargé de mysticisme, le terme média renvoie quant à lui aux supports de communication et d'information (presse et radio essentiellement), soit à des interfaces plus prosaïques aux référents moins traditionnels.

<sup>2</sup> « *La Divine tragédie* : notes, documentation, presse concernant le scénario (partie atomique) », BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/629 (boîte 135). Les trois notes suivantes proviennent de la même source.

<sup>3</sup> Harrison Forman. « La faim », *Point de vue-Images du monde*, s. d.

<sup>4</sup> « Voici comment la prochaine guerre pourrait vous tuer », *Samedi-Soir*, 21 janvier 1950.

<sup>5</sup> Légende d'une photographie représentant un ingénieur tenant un détecteur de radiations : La terreur atomique. s.t., s.d.

<sup>6</sup> *Paris-Presse*, 5 avril 1946, BiFi, GANCE 45-B22.

<sup>7</sup> Abel Gance citant Albert Einstein, s.d., BiFi, GANCE 45-B22.

---

<sup>8</sup> BiFi, GANCE 45-B22.

<sup>9</sup> Abel Gance. *La Divine tragédie*. BiFi, GANCE 35-B13.

<sup>10</sup> Légende d'une photographie du père Lombardi. s.t., s.d., BiFi, GANCE 62-B32.

<sup>11</sup> Dreyer, Welles et Rossellini tentent en même temps que Gance de produire une vie du Christ, ce qui n'est pas sans susciter ouvertement des compétitions dans la presse.

<sup>12</sup> Bernard Zimmer. *Un scénario de Blaise Pascal sur la vie de Jésus*. s.d., BiFi, GANCE 61-B31.

<sup>13</sup> Légende d'une photographie du saint Suaire. *Revue internationale de cinéma*, n° 3, 1949, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/629 (boîte 135).

<sup>14</sup> Jacques Le Prévost. *Le Maroc quotidien*, 14 août 1949, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/629 (boîte 145).

<sup>15</sup> Les articles cités dans cette conclusion, dûment découpés et classés par Abel Gance, sont conservés à la BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/629 (boîte 145).

<sup>16</sup> Abel Gance. *La Divine tragédie*. Découpage technique, 1950, BiFi, GANCE 44-B21.